

А. Г. КУЛЕШОВ
(Москва)

ОБРАЗЫ КОНЯ И ВСАДНИКА В РУССКОЙ ГЛИНЯНОЙ ИГРУШКЕ

Аннотация. Представленная статья рассказывает о трансформации традиционных образов глиняной пластики, приведшей к обывовлению и превращению их в сугубо жанровые и декоративные, на примере образов коня и всадника.

Ключевые слова: народное искусство, традиционная глиняная игрушка, типология образов, образ коня, образ всадника.

Глина — часть земли, часть мира природы, окружающей человека, поэтому и изделия из нее с древних времен были связаны с культом земли и плодородия. Обожженные антропоморфные и зооморфные фигурки — изображения самих божеств и их атрибутов — изначально имели сакральный смысл, использовались в различных ритуалах. Однако с течением времени сакральная их функция постепенно начинала утрачивать свою силу. В результате, и женские фигурки (а это были когда-то образы женского божества — Богини-Матери, покровительницы всех природных сил), и фигурки животных и птиц приобретали иную интерпретацию, более реальные жанровые черты и особенности [Мифы народов мира 1980, 168, 178—180, 396—405; Мифы народов мира 1982, 450—456]. Они превратились в предмет забавы, игрушки, но в крестьянской среде их долго еще почитали как обереги и связывали уже с христианскими святыми и праздниками. На разных территориях России развитие глиняной пластики (игрушки) происходило по-разному в зависимости от исторических условий. Это и дало то необычайное многообразие форм, которое мы наблюдаем в наши дни в этой области народного искусства. Уникальность традиционной русской глиняной игрушки заключается в том, что она, оригинально соединяя старое и новое, продолжает развиваться как самобытное художественное явление. В

пределах этого явления существуют как архаичные, так и трансформированные в своей иконографии и стилистике художественные образы. Они отражают разные этапы исторического развития не только в области народной глиняной игрушки, но и в области нашего народного искусства в целом.

Гончарство (производство бытовой керамики) и мелкая глиняная пластика (игрушка), как показывают археологические исследования, почти до конца XVIII в. существовали в неразрывной связи, как единый гончарный комплекс. Выделение игрушки из этого комплекса в самостоятельный вид народного искусства произошло в России только к началу XIX в. (хотя не везде и не полностью). По-настоящему это разделение проявилось уже во второй половине XIX в., в период интенсивного промышленного развития, когда объемы гончарного производства заметно сократились, а промыслы, специализировавшиеся на изготовлении игрушки, наоборот, активизировались в связи с возросшим спросом. Игрушка под влиянием города претерпевает в это время значительные перемены в сторону большей жанровости и декоративности.

Как художественное явление в русском искусстве игрушка была рождена в результате соединения двух направлений, существовавших параллельно в мелкой глиняной пластике до конца XVIII в. Одно направление представлено так называемой фольклорной группой, ориентированной на архаичные, условно-символические изображения культового характера. Другое — отождествляется с так называемой жанровой группой, ориентированной на сугубо игровые, натурные изображения светского характера. Синтез двух этих направлений, постепенно сложившийся в начале XIX в., и дал новую оригинальную образность, определившую дальнейшее развитие русской традиционной глиняной игрушки [Розенфельдт 1968; Кулешов 2009, 17—24].

Самые ранние из известных нам глиняных игрушек с изображением коня археологические, происходящие из гончарных комплексов средневековой Москвы. Они относятся к XVI—XVII вв. и, действительно, представ-



ляют те направления в глиняной мелкой пластике, о которых было сказано выше. Одни изображения принадлежат фольклорной, условно-символической группе памятников, другие — жанровой, игровой, натурной. Различие между ними очевидно. Фольклорные образы коней имеют более обобщенную трактовку фигуры, небольшой масштаб, известковое покрытие (белый ангоб) и орнаментальную роспись, состоящую из кружков, зигзагов, овалов, точек и звезд. Конь имеет, как правило, длинную нарисованную гриву и такое расположение орнаментальных элементов, которое напоминает нарядную упряжь. Кони из жанровой, натурной группы обычно крупнее, в пластическом решении более приближены к натуре, чаще не имеют белого ангоба, а тонированы охрой, что напоминает их естественную окраску. Даже при наличии белого покрытия они не имеют символического орнаментального заполнения. Кроме отдельных фигур коня к этой группе изображений относятся и целые композиции, явно имевшие игровое назначение (например, «Конь, запряженный в сани») [Кулешов 2001a]. Образ коня, возникший в результате синтеза двух названных направлений, был интересным соединением традиций древней крестьянской и городской культуры. Новый образ, вобравший в себя черты обоих направлений, видимо, и стал архетипом для всех последующих изображений коня в традиционной русской глиняной игрушке. Памятники, дошедшие до нас, в основном поздние, датируются уже второй половиной — концом XIX в. Игрушку прежде не ценили как произведение искусства, в процессе ритуальных действ, в которых ее часто использовали, игрушку могли разбить, причем делали это вполне осознанно. В домах фигурки-обереги аккуратно хранили и ставили на видное место (между оконных рам, на полку в красном углу, на комод), однако глина — материал недолговечный, поэтому сохранилось очень немногое. Сравнение женских изображений, претерпевших серьезные изменения в типологическом развитии к началу XX в., с игрушками в виде фигурок животных и птиц как раз под-

тверждает, что именно последние остались гораздо ближе к своим архетипам. Женский образ, служивший когда-то воплощением языческой Богини-Матери, в первую очередь подвергся десакрализации и внешним изменениям. Сначала он превратился в образ крестьянки-кормилицы, затем — барыни. Что же касается изображений животных и птиц, то связь их с языческими культами не была так очевидна: реальное, натурное в их изображениях всегда казалось определяющим. Поэтому развитие их типологии происходило иначе, оно не было так заметно [Кулешов 2008].

Интересно наблюдать разные локальные варианты изображений коня в русской глиняной игрушке, особенности их типологических и художественных решений, работу разных мастеров. Большинство создавало свои произведения в русле традиции, но при этом обогащало ее своим индивидуальным вкладом. Игрушки в виде коней, всадников, двуглавых и трехглавых коней, фантастических коней-кентавров, получивших в нашей русской мифологической традиции название Китоврасов, составляют особый ряд в пределах иконографической группы животных (большая часть их имела космогонический характер). Конь и прежде, и теперь остается одним из самых популярных образов в традиционной глиняной игрушке [Мифы народов мира 1980, 666; Афанасьев 1865, 209—241]. Его изображение ежегодно повторяли бесчисленное множество раз на всей территории России, во всех игрушечных центрах, в каждой партии игрушек, создававшихся на продажу или для внутреннего пользования. Сложную художественную природу нашей глиняной игрушки эти изображения выявляют со всей полнотой, поэтому они и показательны.

Глиняная игрушка использует общие для разных видов народного творчества образные представления и изобразительные принципы, приемы орнаментально-декоративных построений, сходные мотивы и типы. Вместе с тем, она выделяется не только спецификой материала и особенностями его обработки, которые определяют ее своеобразие, но и тем,

что соединяет вместе разные начала. В качестве основы в игрушке доминирует скульптурное, пластическое начало, а в качестве дополнения, необходимого в образном решении, — живописное, цветное и орнаментально-декоративное, графическое. Одновременно в ней присутствует и мифопоэтическое, и фольклорно-музыкальное начало. Многие игрушки являются еще и звуковыми (свистульки или погремушки). Они используются в различных обрядовых действиях, в народных праздниках, в основном связанных с весенне-летним крестьянским циклом. В сложном сочетании всех этих начал и состоит феномен традиционной русской глиняной игрушки — явления культурно-исторического и художественного. Фигурки с изображениями коня, происходящие из разных регионов России, показывают не только локальное своеобразие этих произведений, но и оригинальное использование возможностей самой их художественной природы на разных этапах развития данного вида творчества. Мы будем рассматривать игрушки с изображением коня из разных центров их традиционного производства и попытаемся показать типологическое развитие данного образа, происходившее в течение XIX—XX вв.

Самый архаичный пласт в изображениях коней и всадников представляют игрушки гончарного промысла Александрово-Прасковинки Рязанской области. Этот центр считается хранителем очень древних образов в глиняной игрушке [Фрумкин 1994]. Здесь делали фигурки коней, чаще всадников, которые одновременно были и свистулками¹. Пластическое решение их всегда удивительно компактно: для устройства свистка это было важно. Фигурка самого всадника дается так обобщенно, что почти сливается в нижней своей части с телом коня. Всадник и конь действительно представляют единое целое. Всадник держит коня под уздой, но ни-

какого напряжения при этом не чувствуется. Изображения, рожденные из одного куска глины с использованием защепа, под рукой мастера становятся не просто устойчивыми, а почти монолитными. Выделяется только голова коня и сливающаяся с его шеей фигурка всадника, переданная без каких-либо лишних деталей. Конь имеет сокращенные пропорции и кажется таким приземистым, сильным и за счет тяжелого, крупного тулова, и за счет предельно укороченных ног. Свисток находится в хвостовой части фигурки коня, пластически он хорошо соотносится со всеми выступающими объемами этого изображения. Игрушка сохраняет естественный розоватый тон плотной местной глины, слитность форм делает изображение целостным и органичным. Раскраска, которой пользуется мастер, выполнена в свободной экспрессивной манере (прежде природными красками, теперь и фабричными). Это параллельные и пересекающиеся, образующие крупные косые кресты яркие полосы красного в сочетании с синим, зеленым или черным. Главное — не столько декоративный, сколько смысловой эффект. То, что цветовая символика контрастных ярких полос подразумевает связь данного всадника с каким-то другим миром, становится понятно сразу. Фигурки просты по форме, но имеют в себе некую силу космогонического характера. Голос свистка, подражающего свисту птиц, выражает причастность к силам природы и самого человека.

Близки рязанским и изображения коней и всадников из другого центра — деревни Хлуднево Калужской области. Они тоже архаичны, хотя не повторяют рязанские, а имеют свой пластический образ. Иногда среди них встречаются фигурки всадников на коне о трех головах. Такие изображения, создававшиеся с «приумножением качества», обладали в народных представлениях особой силой воздействия².

Игрушки из деревни Филимоново Тульской области типологически

¹ «Всадник», неизвестный мастер, 1960—1970 гг., д. Александрово-Прасковинка, Рязанская обл. ВМДПНИ. КП 26851/КИ 2220; «Всадник», М. И. Сычева, д. Александрово-Прасковинка, Рязанская обл. ВМДПНИ. КП 19435/КИ 1566.

² «Всадник на коне о трех головах», К. П. Трифонова, 1970—1980-е гг., д. Хлуднево, Калужская обл. ВМДПНИ. КП 26912/КИ 2297.

представляют более поздний уровень в развитии глиняной пластики, однако древняя основа просматривается в них довольно отчетливо [Овсянников 1961, Фрумкин 1973; Сушко 2006, 147—162]. Они, действительно, не похожи на рязанские и калужские, но древний прототип у них все-таки общий. Гончарная глина в районе Филимонова обладает особыми свойствами, поэтому и работа с ней требует других приемов. Это и рождает особые формы и новые способы декора. Сходство остается в обобщенности и условности самого изображения, которое отталкивается от натуры, но не повторяет ее, вместе с тем, впечатление от этого образа иное. Белая филимоновская глина тянется, отсюда — подчеркнуто вытянутые пропорции во всех игрушках этого центра, в изображениях коней и всадников в том числе³. Такими пропорциями, видимо, отличались глиняные фигурки и в древности. Кони имеют довольно мощное тулово, крепкие высокие ноги, придающие фигурке большую устойчивость, но при этом — маленькую голову и очень длинную изогнутую шею. Голова с острыми крошечными ушами, крупными дырочками глаз и раздувающимися ноздрями по-своему очень выразительна, но необычна. Фигурка самого всадника, как и в рязанских игрушках, неразрывно связана с конем, но все-таки более детализована в передаче рук и ног. Она имеет сильно вытянутое тело и неожиданно крупную голову, буквально вырастающую из шеи. Здесь это уже не фигура Небесного Всадника, существующего вне времени, а образ более конкретизированный, навеянный, как в нижегородских росписях, изображениями реальных героев, — возможно, офицеров, участвовавших в Отечественной войне 1812 г. На них одежды, напоминающие мундиры с эполетами, и немного странные высокие головные уборы — шляпы, которые носили вов-

се не офицеры, а просто богатые люди. Если в изображении коня здесь по-прежнему сохраняется древняя типология, то в фигуре всадника следует отметить явную трансформацию, произошедшую, видимо, уже к середине XIX в. Раскраска филимоновских изделий объединяет фигурку коня и фигурку всадника, однако в росписи наблюдается большая отработанность деталей, тщательность в исполнении и в цветовой насыщенности излюбленного здесь полосатого декора. Чередующиеся, четко проведенные, широкие линии красного и темно-зеленого наложены неодинаково: они диагональны на шее коня и повторяют рисунок его длинной гривы, а на груди и самом тулове — проведены горизонтально. Зрительно эти горизонталы помогают немного уравновесить целое, в котором так активны вертикали из-за вытянутых пропорций. В фигуре всадника гораздо больше горизонтальных полос, косые же — только в передаче его ног. О символическом значении чередующихся красных и зеленых полос к концу 1950-х гг., к которым относятся рассматриваемые нами игрушки, в Филимонове могли уже и забыть (делали так по традиции, не задумываясь особенно о смысле). Однако откуда тогда возникли растительные мотивы на ногах коней и солярный символ на седле всадников. Отголоски древности все-таки остаются, хотя в силу «урожайной» магии уже мало верили. Любопытно и вовсе не случайно, что в некоторых изображениях филимоновских коней порой неожиданно воскресает их архетип, явно зависевший в декоре от культа плодородия. Конечно, это скорее исключение, но оно показательно. Таким исключением может быть интересная фигурка коня старой мастерицы А. Ф. Масленниковой. Она отличается сложной орнаментацией и непосредственно соотносится с древней местной художественной традицией. Конь здесь не украшен цветными, характерными для более позднего Филимонова полосами красного и зеленого. Декор его составляет ковровый орнамент из тонких красных, черно-коричневых полос, ромбов, солярных кругов и летящих

³ «Всадники», А. И. Дербенёва, 1969 г., д. Филимоново, Тульская обл. [Богуславская 1975, илл. 84, 85]; «Всадник», «Конь под седлом», А. Г. Зайцева, д. Филимоново, Тульская обл. ВМДПНИ. КП 5407/480; КП 10921/КИ 1224.

бабочек, которых в народе тоже, как и птиц, считали посредниками между миром Земным и миром Небесным. Вытянутые пропорции, высокая шея, маленькая голова с большим глазом, преувеличенные признаки пола (подчеркнутое значение плодовитости) — все это выделяет данную игрушку, ставя ее в особый анахроничный ряд современных филимоновских произведений. Любопытно также, что расписана эта игрушка природными, а не фабричными красками, которые уже давно используются в этом промысле. И еще одна важная деталь — ноги у этого коня даются как бы «процветшими», покрытыми стилизованными мотивами колоса и зерен, что является также прямым свидетельством его связи с культом плодородия⁴.

Типологически близки филимоновским всадникам и всадники в игрушках из деревни Абашево Пензенской области [Колобкова 2001, Некрасова 2006]. Только выполнены они в другой, плотной, глине, в других формах и часто покрыты темно-коричневой глазурью⁵. Зрительно они разные, но образ всадника — героя, офицера или казака — по сути все равно близок. Абашевские фигурки решены в утяжеленных пропорциях. Они плотные, приземистые и лучше пластически проработаны. Всадники на них, как и в филимоновских игрушках, имеют мундиры с эполетами и высокие головные уборы (правда, другого характера — типа папахи). Что касается фигурки самого коня, то она мало изменена по сравнению с архетипом. Абашевская глина располагала к тому, чтобы сделать коня крепким и сильным, а не высоким, с грациозно изогнутой шеей и маленькой головой, как в Филимонове. От архетипа абашевского коня отличает только более тщательная проработка деталей и сглаженность поверхности. Важно то, что согласованность фигуры коня и всадника в общем

решении достигнута мастером. Пока эта согласованность есть и есть героическая возвышенность самого образа всадника, только здесь, как в Филимонове, это уже не Небесный Всадник, имевший сакральное значение, а образ, уже приближенный к реальности.

Сравним теперь рассмотренные нами изображения коней и всадников с северными, каргопольскими произведениями. Своеобразие каргопольской глиняной игрушки, хорошо известной в России, состоит в ее сугубо крестьянском характере. Старые мастера Каргополя оказываются представителями и хранителями традиций древней крестьянской культуры этих территорий [Дурасов 1986; Некрасова 2006a]. Типологически каргопольская традиционная игрушка отражает тот же временной пласт, что и игрушка Филимонова и Абашева. Предположительно, это середина — вторая половина XIX века, время, когда процесс десакрализации древних образов, происходивший под влиянием христианских представлений и городской культуры, имел уже очевидные результаты. Произведения мелкой глиняной пластики (игрушки) стали обретать тогда черты большей приближенности к реальной жизни. Условно-символическое, культовое в какой-то мере, нейтрализуется, и образ выглядит мифологизированным, но светское жанровое начало выражено уже определено. В северных образах коней и всадников результаты постепенно происходившей трансформации оказались ощутимыми опять-таки в основном лишь в человеческих фигурах, и в меньшей степени — в изображении самих коней. Однажды найденный пластический образ коня, по сути, и не нуждался в изменениях.

Интересны кони у таких старых каргопольских мастеров, как И. В. и Е. А. Дружинины и С. И. Рябов⁶. Кстати, они любили именно отдельные

⁴ «Конь», А. Ф. Масленникова, д. Филимоново, Тульская обл. ВМДПНИ. КП 26819/КИ 2188.

⁵ «Всадники», неизвестный мастер, начало XX в., д. Абашево, Пензенская обл. [Богуславская 1975, илл. 29, 30].

⁶ «Конь», И. В. и Е. А. Дружинины, 1937 г., д. Гринёво, Архангельская обл. [Дурасов 1986, 141]; «Лось, конь, корова», И. В. и Е. А. Дружинины, 1947 г. [Там же, 145]; «Конь», И. В. и Е. А. Дружинины, 1940 г. [Богуславская 1975, илл. 60].

изображения коня, которым, видимо, придавали особое значение. Фигурка коня у них очень живая, при всей обобщенности, близкая к натуре. У Дружининых конь всегда под седлом, но стоит спокойно, немного наклонив голову с длинной гривой. Он только запряжен и еще не начал движения. Он может быть рыжим с пестрым седлом, белым с нарисованной черной уздечкой и ровной гривой или белым наполовину с рыжей или черной головой. У С. И. Рябова есть и спокойно стоящие кони, и находящиеся в движении, скачущие. Тогда ноги их широко поставлены, хвост подвязан, голова сильно наклонена, немного приоткрыт рот. Символическое значение данного образа у этих мастеров в некоторых случаях подчеркнуто соответствующими знаками (ромбами с точкой или квадратом с точкой — распространенными земледельческими древними орнаментами), а иногда, наоборот, смягченно, ступеванно, так как образ уже приближен к жанровому. В любом случае связь с архетипом все равно прослеживается в пластическом решении. Раз образ связан с традицией, с неким каноном, символизм всегда будет так или иначе заложен в его формальном решении. Неслучайно фигурки коня в каргопольской игрушке находят многочисленные прямые аналогии в других видах народного искусства.

Среди игрушек с изображением коня у Дружининых есть очень интересные композиции «терзания» — «Медведь, задирающий коня» (то же сочетание может быть и с быком, и с коровой)⁷. Нигде, кроме Каргополя, таких композиций в мелкой пластике нет, а они очень показательны именно в символическом плане. Рядом с темной фигурой медведя — хозяина здешних лесов (так он выглядит всегда в игрушках Дружининых) — фигура лежащего на земле коня. Выдвинутая на первый план, она кажется более крупной, чем стоящий на задних лапах медведь. Конь всегда в таких композициях окрашен светлым (выполнен в обварной технике) и рас-

писан черными полосами и косыми крестами. У многих народов древности подобные сцены терзания хищником кого-то из травоядных животных имели глубоко символический смысл — значение «жертвенной смерти», которая приносит Земле возрождение, а значит, и плодородие. Древняя иконография, использованная Дружиниными (осознанно или по традиции), имеет тот же смысл. Она, вероятно, бытовала в этих местах и осталась в пластических образах у старых мастеров. У С. И. Рябова тоже встречаются необычные композиции, например «Двуглавый конь», у которого одно тело и две головы, повернутые в противоположные стороны. По центру, в седле, — сидящая Берегиня, держащая за гривы головы коня⁸. Конские головы, повернутые в разные стороны, по представлениям древних, связаны с востоком и западом. Тогда они явно соотносятся с солярным культом. На этом этапе типологического развития образ Берегини в игрушке уже был трансформирован и скорее приближался к образу крестьянки-кормилицы, но мифологическая его суть все равно проявлена в орнаментации. Конечно, это кажется удивительным: сами игрушки выполнены в первой половине XX в., а отражают они в своей типологии разные исторические этапы образного развития. В данном случае, как и в филимоновской, и в абашевской игрушке, это вторая половина XIX в.

Третий, наиболее поздний типологический пласт в изображениях русской глиняной игрушки наиболее ярко представляют, конечно, изделия Дымковского промысла [Богуславская 1988]. Влияние городской культуры было здесь особенно сильным, поэтому и трансформация прежних образов оказалась очень значительной. Именно в Вятке стали впервые делать фигурки так называемых барынь и создавать сложные жанровые композиции из нескольких фигур. Дамы и гусары, городские щеголи и разряженные купчихи,

⁷ «Медведь задирает коня», И. В. и Е. А. Дружинины, 1937 г., д. Гринёво, Архангельская обл. [Дурасов 1986, 20].

⁸ «Конь, лось», С. И. Рябов, 1977 г., д. Погост, Архангельская обл. [Дурасов 1986, 86]; «Всадница на двуглавом коне», С. И. Рябов [Там же, 81].

дородные кормилицы с младенцами на руках, нянюшки, гуляющие с детьми, и просто спешащие с базара нарядные горожанки с птицей, баранками, пирогами — все эти фигурки делаются уже только для забавы. Они имеют известную ироничность в трактовке образов, характерных, потешных и жизнеутверждающих в своей яркой красочности. Усиление жанровости и декоративности — то, что так характерно для этой игрушки. В арсенал ее входят, по традиции, и разные животные, кони и всадники также⁹. По времени данный типологический пласт изображений в игрушке датируется рубежом XIX—XX в., но оказывается базовым для этого промысла в дальнейшем. Важно и другое — то, что Дымково, считавшееся показательным центром, оказывало и оказывает до сих пор влияние на другие игрушечные центры.

Дымковские кони архетипичны в своем пластическом решении: так делали фигурки коней здесь с древности. Они сохраняют точность, отработанность всех частей этого обобщенного, но очень выразительного в своей характерности образа. Крепкое тело, устойчиво поставленные, довольно высокие сильные ноги, изогнутая крепкая шея и небольшая голова с маленькими ушами и ровно остриженной гривой. Пушистый хвост либо оставлен длинным, либо подвязан. Все это похоже и на архетип в других игрушечных центрах. Изображение пропорционально, объемно и имеет четкий силуэт. Форма определена самой традицией, зато декор имеет совершенно особый характер. Отдаленно он все еще связан с древней символикой, но все орнаментальные элементы выступают в качестве украшения. Это проявляется в рисунке, в его насыщенности

и в цвете. Все дымковские кони — «яблоках», и эти черные или цветные ровные круги выделяются на ярко побеленной поверхности игрушек. Иногда в их декоре используется и красная клетка, как в юбках у барынь. Черными линиями передаются грива, уздечка. Хвост чаще всего черный полностью. Крупные символические знаки (в основном солярные) иногда рисуют при изготовлении больших игрушек, но главным образом на свистульках¹⁰. Как и в других игрушечных центрах, свистульки представляют собой условное изображение животного: торс с крупной головой опирается обычно на широко расставленные короткие передние ноги спереди и свисток сзади. Широкая грудь такого полуконя, одноголового, двуглового или трехглавого, остается свободной, и ее почти всегда заполняют солярным диском (желтым, оранжевым, красным), обрамленным мелкими точками или зигзагами. Символика уже не имеет здесь сакрального смысла. Именно этот жанрово-декоративный вариант изображения коня или полуконя в маленькой свистулке продолжал использоваться в Дымкове на протяжении всего XX в. Используется он и теперь.

Если говорить о фигурке всадника, то она почти всегда оказывается довольно грузной, хотя и хорошо посаженной. Она не очень связана с фигурой самого коня, что зачастую выглядит забавно. Декоративный, орнаментированный конь и сидящий на нем румяный молодой барин в черном цилиндре, или такой же румяный лихой малый в ярком картузе, или гусар — именно так обычно выглядят такие игрушки. Они почти точное воспроизведение персонажей народного ярмарочного театра, любимого всеми жителями города.

⁹ «Наездница», А. А. Мезрина, начало 1930-х гг., Дымково, г. Киров [Богуславская 1975, илл. 118]; «Всадник», неизвестный мастер, конец XIX в. [Богуславская 1988, 57]; «Гусар на коне», Е. И. Пенкина, 1930-е гг. [Там же, 124]; «Всадники», М. А. Лалетина, 1941 г. [Там же, 147]; «Всадник», О. И. Коновалова, 1967 г. [Там же, 175]; «Ванюша с конем», А. В. Калинина, 1979 г. [Там же, 235]; «Конница», П. П. Трухина, 1979 г. [Там же, 270].

¹⁰ «Двуглавые коньки-свистульки», неизвестный мастер, начало XX в., Дымково, г. Киров [Богуславская 1988, 28]; «Барин на коне», неизвестный мастер, конец XIX в. [Там же, 12]; «Двуглавый конек», неизвестный мастер, 1930-е гг. [Богуславская 1975, илл. 116]; Е. А. Кошкина, 1930-е гг. [Богуславская 1975, илл. 115]; свистулька «Всадник», Е. А. Смирнова; свистулька «Конь-трехголовка», 1961 г. [Богуславская 1988, 234].

Влияние дымковской игрушки серьезно отразилось во второй половине XX в. на игрушках Каргополья. Впрочем, почва для заимствования была в какой-то мере подготовлена. На этом промысле уже в конце 1930-х и в 1940-е годы можно было почувствовать усиливающийся интерес к сугубо жанровым композициям. Об этом свидетельствуют, прежде всего, работы А. П. Шевелева, его знаменитые «Тройки» и «Свадьбы» с веселыми поселянами, едущими в санях. Динамичные построения, характерные для этого мастера, более эмоциональны, более повествовательны, чем старые каргопольские игрушки. Эту линию в какой-то мере поддержали и другие мастера, хотя данное направление было очевидным нарушением здешних традиций. Тогда же в Каргополе, подражая дымковской игрушке, начали использовать в работе и белый меловой грунт, и более широкий фабричный красочный набор. Посвоему, творчески восприняла все эти начинания У. И. Бабкина. Она работала и в довоенное время, и в 1940-е годы, но свой индивидуальный почерк нашла не сразу, только к 1950-м годам, расцвет же ее творчества относится к 1960—1970-м. У. И. Бабкина не шла вопреки сложившейся традиции, наоборот, продолжила ее, опираясь на лучшие достижения предшественников, прежде всего Дружининых. Ее образы, как и у них, очень характерны и индивидуально окрашены, однако эмоциональная их выразительность еще более яркая. Ее игрушки экспрессивны и в пластическом, и в цветовом решении. Раскраске их У. И. Бабкина придавала особое значение. Большие ее фигурные композиции с поселянами («Поезжане в санях», «Бражники в лодке», «Кадриль» и другие) были в духе того, что начинал делать А. П. Шевелев. В таких жанровых сценах сказывалось и возможное влияние извне, и изменившиеся потребности времени. Бабкина старалась, тем не менее, делать их в русле традиции, и это ей удавалось. В изображении животных она была более традиционна. Интересно, что в образы своих животных она вносила ту

же характерность, что и в изображениях людей. В результате, фигурки животных получали у нее яркую индивидуальную выразительность, приближившись к сказочным персонажам. Кони у У. И. Бабкиной, при внешней их традиционности в пластическом решении, обретали новые качества, прежде всего эмоциональную наполненность. Их головы кажутся портретными. Ее вершники (всадники), удалые, румяные, по-праздничному нарядные, дополняют фигуру коня, но не сливаются с ней. Они всегда кажутся живыми, естественными, радостными. Подобные изображения очень декоративны по цвету и только в его сочетаниях сохраняют отчасти черты прежней символичности. В целом образ уже жанровый, лишенный сакральности, но фольклорное начало в нем выражено, и в этом неповторимость ее изображений¹¹.

Замечательным художественным достижением У. И. Бабкиной был, конечно, созданный ею образ Китовраса-Полкана¹². Его не было раньше в каргопольской игрушке, но он органично вписался в круг традиционных образов. Полуконь-получеловек — богатырь, рожденный самой природой, он несет людям то же, что несли когда-то древние кони и всадники, — силу плодородия Земли и животворящую энергию Солнца. И снова возвращаются в глиняную игрушку любимые народом «солнышки», солярные знаки, которые всегда размещались Бабкиной на широкой богатырской груди Полканов.

Поздний типологический пласт изображений коня и всадника в традиционной глиняной игрушке характеризуется еще большими изменениями. В образах доминирует сугубо жанровое, игровое начало, что обусловлено самим историческим развитием, особенностями времени, меняющимися представлениями и вкусами. Однако традиция при

¹¹ «Кони», У. И. Бабкина, 1968 г., д. Гринёво, Архангельская обл. [Дурасов 1986, 190]; «Вершник», 1972 г. [Там же, 191]; «Конь», «Пастух», 1960 г. [Там же, 198].

¹² «Полкан», У. И. Бабкина, 1966 г., д. Гринёво, Архангельская обл. [Там же, 131]; «Полкан», 1969 г. [Там же, 134]; «Полканиха», «Полкан», 1968 г. [Там же, 136].

этом не нарушается. Можно говорить о новом качестве, о трансформации прежних образов и, вместе с тем, о суммированном опыте целых поколений мастеров-игрушечников. Роль индивидуального начала в игрушке становится более выраженной, но традиционное сохраняет свою основополагающую роль, значение стержня во всех художественных решениях.

На примере образов коня и всадника мы постарались показать ход типологического развития, то, что происходило в русской глиняной игрушке на протяжении XIX—XX вв. Исключительность традиционной игрушки как художественно-исторического явления заключается именно в том, что все типологические варианты ее изображений, отражающие разные временные периоды, продолжали и продолжают до сих пор существовать параллельно, как бы дополняя друг друга. Это и делает ее уникальной, неповторимой в художественном отношении.

Литература

- Афанасьев 1994 — *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994. Т. 1.
- Багдасаров 2001 — *Багдасаров Р. В.* Символика Полкана в русской традиционной культуре // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. материалов научно-практической конференции. Приобщение детей к традиционной культуре: глиняная игрушка / сост. А. Г. Кулешов. М., 2001. Вып. 11. С. 23—37.
- Богуславская 1975 — *Богуславская И. Я.* Русская глиняная игрушка. Л., 1975.
- Богуславская 1988 — *Богуславская И. Я.* Дымковская игрушка. Л., 1988.
- Дурасов 1986 — *Дурасов Г. П.* Каргопольская глиняная игрушка. Л., 1986.
- Колобкова 2001 — *Колобкова И. А.* Из истории абашевской игрушки // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Приобщение детей к традиционной культуре: глиняная игрушка / сост. А. Г. Кулешов. М., 2001. Вып. 11. С. 90—97.
- Кулешов 2001 — *Кулешов А. Г.* Мифологические образы в русской глиняной игрушке. Китоврас и Сирия в игрушках Каргополя // Художественный мир традиционной культуры: сб. статей к 75-летию В. Г. Смолницкого / сост. В. Е. Добровольская, Н. Е. Котельникова. М., 2001. С. 187—194.
- Кулешов 2001а — *Кулешов А. Г.* Московская глиняная игрушка XVI—XVII вв. // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. материалов научно-практической конференции. Приобщение детей к традиционной культуре: глиняная игрушка / сост. А. Г. Кулешов. М., 2001. Вып. 11. С. 38—49.
- Кулешов 2008 — *Кулешов А. Г.* Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке // Вестник Московского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2008. № 2. Ч. 1. С. 180—195.
- Кулешов 2009 — *Кулешов А. Г.* Русская глиняная игрушка как вид народного искусства. Истоки и типология. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009.
- Мифы народов мира 1980 — Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1.
- Мифы народов мира 1982 — Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.
- Некрасова 2006 — *Некрасова М. А.* Чудесные звери села Абашево // Народные мастера. Традиции и школы. М., 2006. Кн. 2. С. 142—147.
- Некрасова 2006а — *Некрасова М. А.* Каргопольская игрушка. Истоки // Народные мастера. Традиции и школы. М., 2006. Кн. 2. С. 27—39.
- Розенфельдт 1968 — *Розенфельдт Р. Л.* Московское керамическое производство XII—XVIII вв. // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е-1-39. М., 1968.
- Сушко 2006 — *Сушко Л. Г.* Филимоновская игрушка // Народные мастера. Традиции и школы. М., 2006. Кн. 2.
- Фрумкин 1973 — *Фрумкин А. Н.* Мастера современной филимоновской игрушки // Сборник трудов НИИХП. М., 1973. Вып. 7. С. 103—119.
- Фрумкин 1994 — *Фрумкин А. Н.* Рязанская глиняная игрушка // Рязанский этнографический вестник. Рязань, 1994.

Сокращения

ВМДПНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.

Summary. The paper explores the processes of transformation which the traditional images of clay plastic arts have undergone. As a result, these images have become purely decorative and «householdy», which is illustrated on the examples of stallion and horseman.

Key words: folk art, traditional clay toy, typology of images, the image of a stallion, the image of a horseman.